

アナグラムふたたび

著者	山中 桂一
著者別名	Keiichi Yamanaka
雑誌名	dialogos
号	2
ページ	81-108
発行年	2002-03
URL	http://id.nii.ac.jp/1060/00005036/

アナグラムふたたび¹⁾

山 中 桂 一

Therefore, we must consider meaning as a product [...] and not as a preliminary absolute. - F. de Saussure

あることばの綴り換えや分解・織り込みによって別のことばを作り出す言葉遊びがある。F・ド・ソシュール（1857-1913）がこの問題に異常な興味を示し、ギリシア・ラテン詩やヴェーダ詩について膨大な手稿を遺したことから、70年代、このアナグラム一字なぞ一の問題はいろんな角度から取り上げられた。

まず単純な例から見てゆくと、たとえば Paul Verlaine の署名 Pauvre Lelian（＝惨めなレリアン）に見るように、ひとつの記号（固有名）から別の記号が作られる場合がもっとも単純なケースである。そのバリエーションとして長谷川辰之助の筆名二葉亭四迷（＝くたばってしまえ）や福永武彦が推理小説作家として用いた加田伶太郎（＝たれだろうか）など、有意義なことばを綴り替えて名前をつくるケースがあり、すでにここに問題の一端を窺い見ることができる。つまり、ある署名の裏にべつの名前が隠されていることをひとが察知したとき、当の署名は、その音列とそれを掻き混ぜたべつの名前もしくは表現との二つの形（signifiant）において受け取られたことになり、このプロセスは、たとえば隠喩や寓意、多義などの、意味内容の重層性とは明らかに性格が違っている。ソシュールの説との関係でいえば、シニフィアンの線形原理（＝いわゆる第二原理）が破れて、記号表現の重層化・多重化が起こっており、これは二葉亭四迷という名前から長谷川辰之助、あるいは Mark Twain から Samuel Clemens を想起することと同じではない。

それゆえ、ソシュール晩年の沈黙をドラマティックにこの二律背反に結びつけようとする解釈も出てくるのだが、しかしその経過はかならずしも明らかでない。「ソシュールは、アナグラム研究に挫折したのち一般言語学と取り組んだのではないし、この二つを並行的に行なったのでもない。かれの一般言語学理論は、すでに1894年頃には一応の完成をみており、[...] テーセウス、オリオン神話、ニーベルンゲン伝説の研究は、一般言語学拒否²⁾のあとに始まり、この延長線上にアナグラム研究がある」(丸山 1987: 94) とする説がある一方で、これを真っ向から否定する見方もある (Lotringer 1973)。ソシュールのノートを編集したスタロパンスキはアナグラム研究の期間を1906年から1909年の初旬に置いており、なるほどこの問題をめぐる書簡も多くは1909年の3、4月のものであるが、結論を出すには原資料の包括的な点検とより綿密な分析にまっ他はない。

ところで一般言語学の領域で、いちはやくシニフィアンの重層性、あるいは和音的性格を見いだしたのはソシュールにやや後れる音韻論で、ヤン・ボドウエンデクルテネ (1845-1929) やロマン・ヤコブソン (1896-1982)、さらには L. ブルームフィールド (1887-1949) など、黎明期の音素論学者たちにこの発想があった。つまり言語におけるさまざまな単音 (= 音素) を、各言語の音韻体系によって規定される有限・少数個の音韻素性の束と見なす—たとえば英語の [l] とドイツ語の [l] は音声としては同じかも知れないが、音韻論的には前者が [+母音性、+子音性] と記述されるのに対して、ドイツ語の [l] は [+母音性、+子音性、+持続性] という素性をもち、[-持続性] の /r/ と対立するとされる—一立場である。理論的平面ではこの学説が線形原理に対する真っ向からの挑戦であり、ソシュールの「差異」概念をより精密化した「素性の対立」に還元する立場につながった。

しかしここで取り上げようとする記号の重層性はこれとは立脚点を異にし、詩行ないし詩作品の裏に、さらに別個の表現 (signifiant) が存在しうると想定する立場をいう。ソシュールの基本的着想は、ラテン詩に韻律規範とはべつ

に、アナグラムに基づく作詩規範が働いており、それを、たとえばつぎの引用に見るように、いくつかの音声配置規則として定式化することが出来はしまいかと考えたのである。

- (2) a. テーマ語を連音に解体しその断片をできるだけ多く詩行に織り込む：
 たとえば *Hercolei* (ヘラクレス) がテーマ語だとすると、その断片 *co-*, *-lei-*, *-er-*, *-ol-*, *rc*, *cl* など。
- b. テーマ語の母音はその順序を追って、あるいは変化を加えて反復される：*-e-*, *-o-*, *-ei-* など。
-
- f. 各行の母音は偶数原理に従って反復される。その他 (Starobinski 1979: 12-13)

理想的なかたち (a) はハイポグラムと呼ばれ、テキストの表層と並行してテーマ語 (theme-word) が同時的にポリフォニーを響かせるケースをいう。ほかにもいくつかの退化形式が考えられており、それぞれ *hypophony*, *anaphony*, *mannequin* などの用語が与えられている (後述)。原理的には、

- ① ある詩的テキストのなかには「主題をなすような」「語」、とくに固有名の構成単位が、
- ② 当のことばの語形をなぞりつつ
- ③ 順次生起する

という三つの前提に立っている。ソシュールによる考察には表立って登場しないけれども、しかし第四の因子として、

- ④ 構造化—ハイポグラム・アナグラムの構成要素を定まった位置に置くか

どうか—

という問題があると考えなくてはならない。つまり、西洋や中国に構造化された掛けないし語呂合わせを脚韻として義務化する詩法があり、他方には、それを愛用しつつも恣意に任せた和歌があるのとちょうど同じように、アナグラムについても「土構造化」がひとつのパラメータになっていると考えられる。べつの角度からいえば、ソシュールが試みたことは、結局、《アナグラムが、さまざまな詩的伝統において詩人たちの用いた、知られざる作詩法ではなかったか》という疑問から出た執拗な確認作業であった。G. パスコリー³⁾ 宛、1909年4月6日付けの書簡には、ソシュールを悩ませ、またかれが抜けきることのできなかった迷いが2点に凝縮して述べられている。つまり、ひとつには

- ①それが現実なのか空想の産物なのかという点、もうひとつは、
- ②アナグラムが現実の技法だとしたとき、それが詩人にとって意識的であるか偶然かという点であった。

これによって、ソシュールの抱いた疑問の性質はかなりはっきりしてくる。つまり、詩的伝統には、acrostic [mesostich, telestich]、あるいは日本のばあいにもほぼこれに相当する埋みことばや折り句（冠、沓、沓冠）のような特殊な、明らかに意識的な技法が現実中存在し、その性格について頭を悩ませることは考えられないからである。これに対してアナグラムはもっぱらことば遊びと見なされ、詩学や修辞法との関係で取り上げられた先例はなく、ここにソシュールの悩みの根源、そうでなければひとつの戦略を読みとることができる。

問題の整理をかねて意識的な場合から見てゆくと、和歌のほうでは、『古今集』以降、この技法の存在は部立ての項目として用いられたほどで、その扱いにあやふやな点は見られない。たとえば『古今集』の部立てから推測すると、

「物の名」がこの種の技法の総称として捉えられており、その下位に、「織り込み」と「掛け、ないしハイポグラム」が置かれていたことが分かる。ほかに負の手法、負の物の名ともいうべき「辞を欠く歌」というカテゴリーも古くから認められていた。参考までに、よく知られた例をいくつか挙げる。

(3) 紀の貫之

古今集 439 [を]ぐら山[み]ねたち鳴らし[鳴]くしかの[へ]にけむ秋を[し]るひと
ぞなき⁴⁾

「はをはじめ、るをはてにて、ながめをかけて時の歌よめ」と人の
いひければ、よみける

僧正 聖宝

古今集 468 [は]なの[な]か[目]にあくやとて別けゆけば心ぞともに散りぬべ
らな[る]

世の中しづかならざりしころ、兼好がもとより、「よねたまへぜ
にもほし」といふ事をくつかぶりにおきて

続草庵 [夜]もすずし[寝]覚めのかりほ[た]まくらも[真]袖も秋に[へ]だてなき風
(兼行)

返し、「よねはなし、ぜにすこし」

[世]も憂し[ね]たくわが背子[は]ては来ず[な]ほざりにだにしばし訪ひ
ま[せ] (頓阿)

Cf. 「も、の、は」三個の辞を欠く歌⁵⁾

万葉集 4199 ほととぎすいま来鳴きそむあやめぐさ^{かつら}纒^かくまでに離るる日
あらめや

ら行なき歌

新勅撰 明けばまた秋のなかばも過ぎぬべしかたぶく月の惜しきの
みかは

従ってふたたびソシュールに戻ると、かれの疑問の核心は、もし意識的ならアナグラムは単なる言語遊戲の域を超えた、詩人たちの秘術ということになるし、もし偶然なら詩人たちさえ意識することのない、詩的創造という謎をとく鍵になるかも知れない、という点にあった。この疑問は解消されることなく終わったが、ソシュールの遺稿に接したひとたちのなかには、これを詩的想像への鍵として受けとった者があり、やがてこの着想は一人歩きを始めるに至った。詩的創造における、いわゆる「放射説」(emanatist conception of poetic production)の系譜をひらくことになったのである。たとえば丸山(1978: 110)は、「ソシュールの期待もしくは確信は、アナグラムが詩人の意識的行為であることだった。教養あるギリシア、ローマの文人たちは[……]主題となる語をあらかじめ対になる音(diphone)の断片に解体しておいてから、これをく導きの糸>として詩を作成したのではないか。もしそうだとすれば、ソシュールには知る由もなかったろうが、かれはアナグラムが、わが国の文学に現われる「かきつばた」⁶⁾であって欲しかったのである」と書いているが、このときかれはまぎれもなくその潮流のなかにある。

ただし、これがいくぶん紛らわしい発言であることも事実で、すでにそこにはある種の時代的傾斜が加わっている。上述のように、一方に確立した手法としての「アクロスティック・織り込み」その他を置くならば、それと違ったものをソシュールは問題にしていたはずであり、したがってそこで問題なのは意識/無意識でなく詩人が意識的にそれを行なっているか、行なうこともあるのかという、ようするに「事実性」の問題であった。なるほどソシュールは、アナグラムが知られざる詩法、詩人の秘技であることを期待したが、もしそうした事実がなかった場合、それが無意識の問題とどう関わるかという問題意識は

持ち合わせていなかった。すくなくとも、パスコーリへの質問状に見られる「意識的かどうか」という問いは、無意識との対立ではなくて、偶然との対立であったことに注意しなければならない。ソシュール(1858-1913)とフロイト(Freud 1856-1939)、あるいはマルクス(1818-83)をこきまぜて目覚ましい学説をなすことは近年の風潮であるが、ソシュール自身は当然その立場になく、アナグラムを意識/無意識という二項対立のもとで捉えようとする発想は後世、とりわけ70年代後半のフランス構造主義の発明である。

ソシュールの仮説に話をもどすと、かれは音節的な二連音(diphone)をアナグラムの原型と捉えていた⁷⁾。それゆえ、テーマ語が2音ひとまとまりで生起せずに、単音が跳びとびに現われるものに(狭義の)アナグラム、その不完全なものにアナフォニーという名前を与え、さらに、テーマ語がより広範囲の、行でなく、テキスト全面に撒き散らされたものをパラグラムと呼んでいる。

このようにシュールは具現の度合いの異なるいくつかの退化形式を認めたため、現実か空想かという問いそのものまでいくぶん根拠を弱くしている。ある言語の音素分布には一定の傾向があり、これがたとえば暗号解読などに威力を発揮することもあるが、ソシュールはこの普通の音素分布から外れて、詩歌に特有の音素の集中があるかということを気にした。すなわち2連音という条件を外したアナフォニーは、アナグラムの不完全な、あるいは時間的秩序の破れたもの、パラグラムは場所的に拡散したものをいい、いずれもアナグラムの退化形式であると考えることができる。言いかえると、用語上の区別にもかかわらず、単位が複合的か否かの見分け、ハイポグラムとアナグラム(狭義)との境目は厳密には付けにくく、純理的にはおそらく成り立たない。

最も安定なのは純粋に単音のレベルである。詩的テキストに生起する音素の頻度が特異な偏りを見せ、テーマとの間にある種の相関関係が生じうことは、放射説の系譜とは別途に、いわゆる音象徴説の延長線上でも指摘されてきたことがらである。なるほどそうした指摘の多くは断片的・直感的で、詩的創

造という問題と直に切り結ぶには至っていないが、理論と呼びうる域に達した
ものとしてたとえば D. ハイムズの論文がすでにある。かれは、ソシユール
のアナグラム説が世に知られる以前に、ワーツワスとキーツの十四行詩に詳
細な検討を加え、テーマと使用された音素の頻度との相関を客観的に析出する
方法を探っている (Hymes 1960)。

ともあれソシユールのいうアナグラムは新説として受けとられ、当時絶頂期
にあったフランス構造主義に新たな弾みを与えた。個人的な疑惑にすぎなかつ
たものを新たな理論的突破口として時流に投じる意図は、紹介者スタロバンス
キそのひとにすでにあったように見受けられる。ソシユールがテキストの音声
に聞き入ろうとし、作詩上、押韻などと同列の規範としてアナグラム法があつ
たことを予測したのに対して、スタロバンスキを含め、のちの人びとは、詩作
品というものはあるテーマ語をもとにして、そこに音声的実質をつぎつぎと上
重ねしつづつ造り出される一要するに詩的創造における「放射説」と呼ばれるも
のへのヒントを見出した。つまり「ある作品を作り上げている言葉は創作意識
によって直接選ばれたものではなくて、あらかじめ存在した別の言葉に根をも
つ」(Starobinski 1979: 121) という発想である。たとえばスタロバンスキー
(1979: 127) は、詩的創造における音韻的契機だけに注目し、アナグラムの典
型をつぎのような例に見ようとしている。

(4a) Je sentis ma gorge serree par la main terrible de l'hystérie. (Baudelaire)

HY.....S.....TÉRIE

(4b) La mer, la mer toujours recommencée!

O récompense après une pensée [...]. (Valéry)

R..COM...EN.....ENCÉE ..

これらの例では、ソシユールが定式化しようとしたアナグラムの三つの条件
がすでに度外視されて、ただひとつ「継時性」が保持されているだけである

が、スタロバンスキの著書を英訳した O. エメットは放射説の立場をさらに鮮明に打ち出し、原題の「ことばの下のことば」(les mots sous les mots) をあえて「ことばの上のことば」(words upon words) と訳出した。

しかし、ハイポグラム説・放射説は言語の「美的機能」というものの基本的性格に目が届いておらず、時間的齟齬も絡んで修辞学という頭韻や類韻その他、要するに＜構造化されてはいないが、目に立つ反復＞だけを対極に置いて詩的言語を捉えようとする誤謬を犯している——と言い切ってよいと思われる。この角度からだけでは捉えきれない表現特性が詩歌に遍在することは、つとにヤコブソンの美的機能(＝詩的機能)という概念によって理論的な根拠を与えられていたが、その成果は放射説の省みるところではなかった。しかし後述するように、美的機能の発現形態そのものも意図的か偶然かという疑問に明確な線引きができるような形で規定されたわけではなかった。

またこの放射ないし撒種という着想をテキスト生成論の基盤に据えたのが M・リファテルのテキスト記号論である。かれの説くところによれば、詩テキストは、常套句や衆人周知の表現を基にして、詩人がそこに歪曲を加え、隠蔽工作をし、引き延ばしてゆくことによって作成される。その基種とされた日常表現(sociolect)は原理的にはソシュールのいうハイポグラムに相当するが、そこに固有名や既存の語というような限定を加えず、また詩化の工程をはっきり意識的であると見なす点でソシュールとは立場が違っている。また、これに似た枠組みを持つものとしてテーマ語・テーマ的表現でなく、テキストの主題を内容のレベルで捉え、詩化の工程を一定数の手法の適用によって説明しようとするジョルコフスキー(Zholkowsky 1984)の生成詩学もあるが、すこし本筋からずれるのでこの系列を詳しく追うことはしない。可能な発想はほとんど出尽くしており、そのなかでヤコブソンが特異な立場にいることを確認しておくだけでここでは充分であろう。

ヤコブソンの詩学における「文法の肌理 grammatical texture」という考え方は良く知られていると思われるのであらためて繰り返さないが、これは放射

説の一種であるというより詩的言語の形意一体を唱えたものと考えることができる。つまり、テーマ、テーマ語というようなものを想定せず、等価性（同じであること・似ていること、という理念的・範疇的なもの）がテキスト生成の基本原理として働くという、新機軸を含んでいるのである。そのため、音節ないし音声といった言語表現（signifiant）の実質ではなくて、テーマ性という内容的なものがあらゆる文法形態や文法範疇にまで拡大されたケースと考えることができる。すくなくともそれは言語記号の意味と形との二分法を越えたところに詩テキストの成立を想定する点で特異であった。

こうして、詩的テキストに関しアナグラム、あるいはそれを含む重層構造を積極的に認めようとする立場を整理してみるとつぎの表（5）のようになる。概略二つの大きな系統を認めることができ、ひとつは、ある表現の裏に別の表現（たいていはテーマ語、テーマ的表現）が潜むことを想定するもので、ソシュールがこの系譜の魁をなしていると同時に、「アナグラム」という用語にかれが新しい意味を付け加えたことが明らかである。テーマを言語表現のレベルで捉えるかそれとも内容的なものとして設定するかという点で違いはあるが、リファテールの理論とジョルコフスキーの理論は、いずれにせよそれが意図的であると見なす点で共通している。

ヤコブソンの詩学はその種の具体的なテーマ的表現の存在をいっさい仮定せず、またかれが文法の肌理、文法的綾と呼んだものは、意識的か無意識的かという問題を不可避免的に含むものであった。

(5)

	視 点	テーマ語	意識的	構造化
物 の 名	音節的	+	+	—
折 り 句	音節的	+	+	+
Saussure	音(節)的	+	?	±
Hymes	音素的	+	?	—
Jakobson	記号的	—	(—)	—
Riffaterre	意味的	+	+	—
Zholkowsky	意味的	—	+	—

ヤコブソンが形意一体を唱えたことにはすでに触れたが、換言すれば、それは詩テキストを一個の造形物、つまり翻訳したり日常語に言い換えたりするとそのテキスト性が喪われてしまう単独・独自の記号体と見るということを意味している。かれは、詩歌においては言語が表層を離れた異次元の記号になると考えた。詩的テキストを単なる意味の媒介項と見るのではなく自己目的なオブジェと見なし、それゆえ「テーマ語」という概念は無用と化した。そしてソシュールが意識的か偶然かという点について迷い続けたのに対して、「作詩における多様な音韻的・文法的部類の選択や累加、並置、分布、排除などは、運まかせの、取るに足りない偶然事と見なすことは出来ない。まっとうな詩的作品はどれも、即興であれ長い苦吟の結果であれ、言語素材の、目的ある選択を含意している」(Jakobson 1970)と延べている。

この立場からかれは数々の短詩を分析したが、「偶然ではない、目的ある選択」という基本前提は〈詩人の意図から出た、意識的な選択〉という常識的な解釈とどこまでも相即するというわけには行かなかった。自らの行なった分析の結果をまえにして、やがてかれは詩人の下意識における直感的な潜在言語能力の働きが作用するという考えを持ち出し、詩人の自覚を越えた部分を指して識閥下の(subliminal)、あるいは意識を越えた(supraconscious)働きという

用語を使用するに至った。分析者じしんの想像を絶する事象に間々出くわしたからである。詩学理論史において、意識/無意識(ないし下意識)という問題設定が生まれたのは、厳密に言えばこの段階であったと考えられる。

こうした種々の仮説や実践をとりまとめて詩的言語における「無意識」の問題、ないし作詩における下意識の役割というふうと呼ぶとすると、その核心はどこに定位されうるであろうか?——作詩上の手法として使われた「織り込み」はいずれにせよ問題圏から除外されるし、ソシュールのというようなハイポグラムはとうぜんあり得、しかも意識/無意識の対立からは自由なはずであるから、問題は次の二点に絞ることができる。すなわち、テキストの表層にひとの想像を超えた構造性が見出されるとした場合、

- ・ その構造性はどこまで詩人の意識的な職能に帰しうるか
- ・ その構造性はどこまで作品の構成や主題とむすびあうか

この角度から見ると「識域下の言語パタン」(subliminal verbal patterning)というヤコブソンの考え方(Jakobson 1970: 3.136)が最も大きくこの問題に踏み込んでいることは明らかで、かれのいう文法の綾(ないし微視的構造、文法的肌理)はアナグラム説の立脚点とはだいぶ違っている。それは、音韻のレベルだけでなく、およそ考えられ得るすべての言語的因子の布置結構が混然一体となって詩的テキストを別次元の記号に変成させるという前提に立つもので、またとくに、登録済みの、辞書に載っているようなことばが、その要素順のまま生起することを許容はするが要求はしていない。強いて対応を探そうとすれば、ヤコブソンの「遍在的特徴」(pervasive features)と呼んだものが僅かにソシュールのいうアナフォニーと重なるに過ぎない。いずれにせよ、ヤコブソンはかれの詩学の実践、いわゆる「読解 readings」においてたびたびソシュールの名を挙げつつ固有名、とくに作者名が織り込まれている可能性に言及しており、その存在が自らの立場と抵触するとは明らかに考えていなかった。これ

は、逆にいえば、アナグラムをモデルとした放射説が、詩学の一般理論たり得ないことを確信していた証拠であると考えられる。

しかしかれによる読解は一種の特殊技能と見られることが多く、文学研究に対する影響は概して小さかった。けれどもいわゆる文法の綾が、空想の産物でも一個人の名人芸によって編み出されるものでもないことは紛れのない事実である。つぎにまずそのことを示し、そこからひとつの帰結を導きたい。

たとえば一例として『万葉集』巻第十三3311 [旧3297]を取ってみる。

- (6) たまたすき 懸けぬときなく わが思ふ いもにし逢はねば あかねさす
 昼はしみに むばたまの 夜はすがらに いも寝ずに いもに恋ふる
 に生けるすべなし。

反歌

よし系やし 死なむよわぎも 生けりとも かくのみこそあが 恋ひわたり
 なめ

- | | | |
|---------------------------------|---|----|
| 1 Tamatasuki kakēnu tōki naku | } | I |
| 2 Waga ōmōfu imo ni si afaneba | | |
| 3 Akane sasu firu fa simira ni | | |
| 4 Nubatama nō yoru fa sugara ni | | |
| 5 I mō nezu ni imo ni kofuru ni | } | II |
| 6 Ikēru sube nasi. | | |

一読して第6行だけが遊離しているかの印象をうける。いうまでもなく、その大きな理由はほかの行とちがって一句を欠いている点にあるが、表現の肌理という点から見てもここだけ孤立していることは確実である。

すなわち3行目から /3 rani - 4 rani - 5 runi/ と各行ほぼ正確に脚韻を踏んできて、それが急に途切れるという音声面での変化があり、さらに意味のうえ

でも、「～に」の羅列によって生じる停滞がにわかに強い打ち消しに変わり、ここで終結するからである。したがってこの長歌は、音律の角度からいうとⅠ(1, 2, 3, 4, 5) : Ⅱ(6) という二部構成をとっていると考えられる。

しかしもっと子細に見てゆくと、いま述べた末尾3行を彩る脚韻は、冒頭部分の類韻 /1 tama - 2 waga - 3 aka/ と正確に釣り合い、それぞれ3行2音節にわたるこの首尾二箇所の綾がくっきりと前景化されていることが分かる。

この歌の細部には音列が途中で折り返されるかたちの、いわば声の鏡面像がいくつか目につくが(1 /kakenu-to-kinaku/, 2 /öm -fu-imo/, 5 /I mö ne-zu-ni imo, ni imo ni/ など)、そのうちのよく目立つ二つは、こんどは逆に第1行の終わりと第5行のはじめに位置して第2のパタンを形作っている。こうして韻と回文的配列という二種類の綾が、視覚的にいうと第Ⅰ節の平面に大きく卍に配される恰好になっており、この構図は、明らかに、さらにいくつかの細部の仕上げによって支えられている。

見えやすいのは /2 neba - 4 nuba/ という似かよった形態が対角線上の同位置に現われる点であるが、これに対応するもうひとつの線上には /r/ の出現をのぞいて目立つ要素はない。しかしこの二線の交点を求めてゆくと、第三行の /3 -su firu fa s-/ という音列に行きあたる。これもやはり /r/ を挟んで二つの子音群が /su fi-r-u fa s/ とおおむね鏡合わせに並んでいると考えることができ、間に立つ /r/ 音が、第Ⅰ節全体の、いわば中心点に当たっている。この基本的な構図だけを抜き出すとつぎのようになる。

(8) 1	Tama		kakenu toki naku	
2	Waga	\	/	neba
3	Aka		su firu fa s	rani
4	Nuba	/	\	rani
5	I mö nezu ni imo			runi

最終行はそれでは完全な遊離節なのかという点とむろんそうではなく、まず、構文のうえで第1行の後半、「掛けぬときなく」と完全に並行しており、連用/終止という活用範疇だけが異なる。「1行目の～なく、と6行目の～なし」という並行体は、構文としても音の響きのうえでも、くっきりと際立つ外枠をなしており、その点からいうと外(1, 6)、内(2, 3, 4, 5)という内と外との関係がある。

最終行はさらに、内容構成の面からもA(1, 2)、B(3, 4)、C(5, 6)という別の構造に組み込まれ、AとCは遂げられぬ恋をなげく意味上の主要部である。この部分の語調は遣り場のない悲痛な嘆きに支配されており、苦しみの原因をいう前者には3個の否定辞(1 nu, naku; 2 ne)、結果をいう後者には2個の否定辞(5 zu, 6 nasi)が現われる。否定的な意味は鼻音 /n/ と強く契合して現われ、その点、5 zu だけは例外である(語源上この否定辞は nisu からの転化とされ、万葉期にはあるいは鼻音をともなって *⁂zu* のように発音されていたとも考えられるが、その点はいまは措く)。Bは様態の描写に当てられており、「AだからCできない」という主節の命題内容を強調して、文になぞらえていえば副詞の役目を帯びているといえる。

このような微視的分析はまだまだ続けて行くことができそうである。しかし肝心な問題は、こうして割り出される綾模様はいったい何かという点である。べつの言い方をすると、問題は単に意味に即応する音形があるかないか、テーマとなることばがテキストの音声的実質の上に浮き出ているかないかというようなレベルの話でなく、この長歌は、いま見たような形姿をもち、そして意味と一体不可分の、それだけで独立した記号なのではないだろうか。なるほど卅のイメージこそ、片歌ごとの行改えに付随して生じた虚像だという反論が予想されないわけではないけれど、しかし目立つ特徴を拾ってゆくと自然こういう構造が浮かび上がってくるうえ、また5 7をひとまとまりと見なすことには詩形的にも理論的にも根拠がある。たとえこの点を譲ったとしても、第Ⅰ節が全体として大きな鏡面図を描いており、その分裂図形が各所にちりばめられ、

種々の綾がそれぞれ中心から等距離に位置していることは動かない事実である。⁸⁾ ヤコブソンの数多い読解から判断すると、こうした複雑多様な微視構造がことばをして詩たらしめ、したがって詩というものは表現と内容という二元論を越えたところに成立するという理解になる。

識域下の微視的構造が存在するかどうかという疑問に対してここで結論を出すとするれば、識閥ないし「下意識」と「微視的構造」とは基本的にべつの問題として扱うべきであると考えられる。もっと突き詰めていえば、微視的構造なるものは意識的・有目的なテキスト生成、つまり詩的言語の一般的性格にとりもなう偶然の結果であると見られる。

すなわち、微視的パタンが識閥下で組みあがったかどうかということが巨大な謎として持ち上がってくるわけではなくて、そうしたパタンの論理的立地のほうが実際には未知数なのである。作者（あるいは誰であれ）の統御が及びえないものについてまで、意識的な技巧性であるかないかを問うことはそもそも無意味である。過去のさまざまな言語技術論が、「逸脱」「異常語法」、あるいは「ずれ」「干渉」その他、意図的・意識的な選択が行なわれたことを《なにかの規矩に当てはめて操作的に確認しうる》現象に注目し、これをテキストの解明や修辞法の手ほどきの、ほとんど唯一の手がかりとしてきた理由、またリファテールのように意識的な手法としてのプロセスだけに焦点を合わせる理由はそこにある。

この点からいえば、ヤコブソンが「並行体」(parallelism) ないし「反復回帰」(recurrent returns) を言語における技巧性の基本原理として捉え、それがことごとく有意であると考えたことは、もともと言語が一たとえそれが詩的言語であれ日常言語であれ一ながしかの反復ぬきに成立しえないものであるだけにすこぶる危険な選択であった。ソシュールのアナグラム説は、まだしも「逐次性」という原則によってそこを避けている点で安全性が高い。識閥という問題に限っていえば、創造という過程の主要部分が無意識の領域に根をもち、また言語の運用にかかわる諸条件が識閥下で処理されることはとうぜん起

こりうとを考えてしかるべきである。

この視点を手にいれると、ヤコブソンの微視的分析に対する従来の批判も問題を的確に捉えきれていないことがわかる。たとえばひとつの反論として、反復や対比から生じるあまたの文法の綾がある種の構造を現出させ、それが詩的效果をうむと考えるのは正しくなくて、むしろ「文法的な現動化 (actualisation) と詩的な現動化がはたして重なりあうかどうかを問うべきだ」(Riffaterre 1971: 325) という指摘がなされた。しかしこれでは、創作論ないしテキスト論的な問題提起に対して受容論的な角度から論駁していることになり議論が食い違っている。(しかしこの食い違いは、問題の取り違えというより、知的パラダイムの推移という側面を含んでいると考えたほうがおそらく正しい。) たしかに、テキストの表層分析の平面に断固としてとどまろうとしたヤコブソンが、大きな疑惑に直面するや作者の意識を持ち出したことじたい不思議といえば不思議である。しかし、肝心な点はあくまでも、当の微視的パターンがどこまで言語コードの強制から来ており、どこからが自覚的な行使・運用の範囲に属するかを見分けることであり、しかもこれは創造・受容双方の立場から自由であると同時に、双方のまず前提としなければならない基本的課題でもある。

受容論の角度からいうならば、受け手が検出しうるかぎりの構構性が存在し、テキストの受容にとって受け手が関与的だと見なすすべてのの構構性が現動的であるとしか言いようがない。(いろは歌を7文字に区切ったとき「咎なくて死す」という暗号が出てくるという読み方もあれば、小説家A. パージェスがしたように、シェイクスピアのSonnet 147. "My love is as a fever" にF(A)TMAHという文字どおり "dark lady" の名前が織り込まれていると読む立場もありうる。)

しかし意識的か無意識的かという二律背反を一般論として立証ないし否定することは、論理的には非常に困難である。また実をいうと、いま要求した見分け作業は事実上ほとんど不可能事にちかい。一篇の詩にも言語コードだけでな

く詩的コード、文学コード、文化的コードその他、もろもろの規則体系や規範が作用することを考えると、長大で複雑なテキストについては微視的分析を加えることすらもはや現実的ではない。その点では、和歌こそは、実験対象として願ってもない条件を備えているということができよう。短詩でありながら和歌は幾重にも重層した主題構造をもち、複雑で入り組んだ「音声の綾」「文法の綾」を備えており、そのいっぽうでは、日本語の音節構造のせいで内容語のくずが概してひと桁の範囲にとどまる。微視的分析に好適であるばかりでなく、コードの読み分けが比較的なたやすい点で、分析の有効性を検証するには理想的な詩形式であると考えられる。それゆえここでは、ひとに良く知られた『古今集』915の歌を一首例にとり、うえに述べたいくらい無謀な企てに挑んでみることにする。

『古今集』巻第二、春歌下に収める紀の友則の、「久方のひかりのどけき」は、歌論書の類いでもっとも頻繁に取り上げられてきた歌のひとつである。理由は「らむ」の遣い方が正用に適っていないように受け取られたことにもあるが、やはりこの歌の備える深沈とした情感が読む者の心を強くとらえてきたからに違いない。

(8) 桜の花のちるをよめる きのともり

久方のひかりのどけき春の日にしづ心なく花のちるらむ (古今 84)

この下の句に関する疑義は昔からあり、疑問を表わすことばも、「や」「ぞ」のような押さえの字もなく「らむ」と言い閉じるところが不審とされてきた。たしかに、「花のちるをよめる」という詞書きは実景を見ながらの、いわゆる囁目の歌であることを伝えていると思われるので、この助詞の機能が〈目のとどかない事柄を推量する〉ところにあると取れば筋が通らないし、目に見えている事態の「背後にある事情・原因・理由などに疑念がもたれることをあらわす」(『時代別国語辞典、上代編』)と解釈すれば疑いのことばがどこにも置か

れていなのがいささか不可解である。

そのため早くから、「なにとて」「などか」などのことばを添えて読むよう助言がなされて来ており、現在の評釈にもこの方策を勧めるものが多い。なかには「春の日に」の「に」を、「上と下とことの違いたることをいふ」（『国歌八論余言拾遺』）逆接の助詞とみてつじつまを合わせる解釈もあり、よしんば「に」にそのような用法がないにしても、これはこれで的を外していないように思われる。早分かりのため手軽に補線を引くのではなく、言外に残された情調を感じ取ろうとするほうが、すくなくとも歌論の説いてきた受容のあり方にはよくなじむ。

この歌の鑑賞という点では、おそらく下の観察がもっとも平衡がとれ、また代表的な姿勢を伝えているようである。

- (9) 『古今集』の歌の、ほかの集に較べてはいといて勝りてめでたき事は、たれも常いふ事ながら、いまその抄証一二をあげて後学に示さん。

久かたのひかりのどけきはるの日に静心なく花のちるらむ

打ちはへて春はさばかりのどけきを花のところに何いそぐらむ

この二首、上なるは『古今集』、次なるは『後撰集』に出でたり。さて「ひさかたの」といへる歌は、かばかりのどかなる春の日は、のどかにてこそあるべきに、花の散るさまいとせはしく浅ましきは、いかなる故なるらんとあやしむばかり思ひ入りたる情ふかくいひなしたり。「しづ心なく花のちるらん」といへるにて、散るさまを面影に見ゆるばかり詞にいひてあらはし、いかでかくならんと思へるさまをば、結句にこめてしらせたり。『後撰集』なるは、上の句のつづきめでたくいひくだしたるにとりては、下の句「なに急ぐらん」とあからさまにいへれば、思ひ入りたる余情なし。上の歌の優れる事たとしへなくなむ。（長野義言 1845『歌の大意』）

この一首が『古今集』の秘歌と見なされるにいたった理由は、この、真意を裏にこめたと思しい「らむ」の用法と、「しづ心なく花のちる・」という詩句のあざやかな形象性にあったことが窺える。しかしいずれにしても解釈の大筋は、〈せわしなく花の散ることを惜しむ〉と読むことで『古今集』の詠格・歌柄にしたがっていると見てよい。

「面影に見ゆるばかり」の形象性がいかにして作り出されているかは、容易に確かめることができる。歌ことばとしての「しづこころなし」の用法を調べてみると、類例は『古今集』の同じ巻に収める、

(10) 桜の花のちりけるをよめる

つらゆき

ことならばさかずやはあらぬ桜花みる我さへにしづ心なし（古今 82）

の前には見るものがなく、たいていは後代の詠草に属する。それらの用例からは、「しづ心なく・かへる雁」「波・しづ心なし」「浮きたる舟・しづ心なし」「しづ心なき・春の夜の夢」「しづこころなき・春のうたたね」その他、もとは主体のこころの乱れを形容する語であり、それが、心理形容の通性として、乱れを引き起こさせる客体へ転移現象を起こしたものであることが知られる。この通時軸にあてはめてみると、貫之の歌は、「さへに」という明示的な語法によって主体をいいつつ暗に客体への言及を兼ねさせた、ちょうど用法としては中間形態であることが分かる。

『古今集』のなかでこの二歌が近接し、落花のあとの虚脱感をうたう貫之の作がまえに置かれている理由はずみばかりでないが、大いに想像されることは、ふたりの歌人が「花・しづ心なくちる」という言語的発想を共有し、それをもとに競作ないし贈答したのではないかということである—周知のように友則と貫之はともに和歌集選進の勅命を受けた間柄にあっただけでなく、姻戚のうえでも叔父・甥の関係にあった。そのさい、掛け（＝「しづ心なし」の花と我への両掛かり）に頼った貫之にくらべ、友則のほうは擬人化（＝隠喻の一

型)という喩法をもちいてきっぱり日常語法を越え出で、言外にその感覚をとどめたことで作品としての完成度を一挙に高めることができた。もし二歌の掲出順序に理由があるとすれば、その理由はこれではなかったかと思われる。ともあれ、桜の花の散るさまをはじめ「しづ心なし」と言いとめたのは友則のてがらであり、擬人法はのちに風に散る露、うち騒ぐ波その他にも及ぼされてゆくが、当の詩句そのものは、おそらく「主あることば」として元歌にとることさえ差し控えられた形跡がある。

しかし新しい着眼といえは「のどか」「のどけし」の用法も、陽差しや行雲のうらうらとしたようす、あるいは転じてそれを眺めやるときの心の暢やかさをいうことばで、歌ことばとしての用法自体が新しいだけでなく、基本的には「春の日」や「こころ」の近接項であった。したがってまず「春・日・のどけし、のどけき春・日」という方向から発想され、「ひかり・のどけし」という方向ではなかったことが推測できる。そう考えると、この歌は「しづこころなく・花散る」、あるいは「花・しづこころなく散る」という意表に出た連結から発想され、ついで(11)のように、

(11) … | 春・日・のどけし | …
 | しづこころなく | 花・ちる …

という大枠のなかで、「春・日・のどけし」を巧みに上の句に配する手段を案じるところまでたどり着いたのではないかと見られる。

ここから「ひかり」への飛躍がいかにして起こりえたかはもはや天賦に帰したい気がするけれども、おそらくそれは文学コードのなかに探るべきものであろう。この角度から手がかりを求めようとするなら、可能性としては漢語系の「春光」という成語を措いてほかには考えられない。これはまさしく〈春の日のひかり〉、あるいは一般に〈春のけしき〉をいう詩語として、李白(701-762)をはじめ中国の詩人たちの使い込んできたことばである。

初句に「ひさかたの」を得るまでにはもうすこし紆余曲折があったと予想される。それは『万葉』ゆかりの蒼古たる語彙ではあるが、詩的コードとしては「あめ[あま・]」や「月」に掛かるのが常道で、「ひかり」と直接には結びつかない。それゆえ枕ことばとして思い浮かんだのでも、春の日の形容として浮かんだのでもなく、いったん「月(のひかり)」を経由して、つまり「光」→「月」→「久方の」という順で「ひさかたの」に想到したことがほぼ確実である。

しかしその道筋がどうであれ、この語が枕ことばとしての統語的な強制力をもつことに変わりはないので、この段階で一気に、つぎの形まで行き着いたことが考えられる。

- (12) ひさかたの | ひかりのどけき | 春・日…
しづこころなく | 花・ちる…

『和歌作式』(=喜撰式)は第一句の始めの字と第二句の始めが同字になることを「岸樹」の病いとして戒めている。けれども、もともと四病だの七病だのに拘ってはいまともに歌が作れるはずもないので、友則はそのことをあまり気に止めなかったに違いない。それよりむしろ、音声の同一性によって詩句のあいだに緊密な連合が生じることを重んじる、要するに詩的言語の理法に従ったかと思われる。ひとつの悦ばしい結果は、使い古された枕ことばをもちいたにもかかわらず、「久方の・ひかり」という空疎な習合でなく「久方の(ひかりのどけき春の日)」という修飾構造が前景化され、この古びた歌ことばに生氣がよみがえったことである。『古今』では枕ことばの使用が下火になり、使うとすれば文脈的にこれを蘇生させて使おうとした形跡が間々見られるが、ここではそれが重層的な修飾という構造化によって原義を取り戻したことになる。

また「ひかり・のどけし」という結合が、日常的な言い回しである「のどけ

き春・日」という習合からも切り離され、はっきりそれに取って替わった効果も見逃せない。なるほどこの表現は、「ひかり」が文字通り〈ひかり〉を意味するのか、それとも〈眼にする風光〉を言っているのか明確にはしていないが、あたうかぎり狭義に取ったほうがこの詩句の威力を示してくれるように思われる。すくなくともそういう読みの可能性をひらいたわけで、ひかりの粒子に注がれたかのようなこの画人の眼差しを、ことばによって現出しえた歌詠みはかれの前には出なかった。もしこの歌が、結び題ふうに「春日に花ちる」というような主題をもっているとすれば、この歌は二つの詩題そのものを「はる」と「花」との音の類似性を紐帯として連結できただけでなく、春の日の描出と、花の散りをまざまざと詠みおおせているという二点で古今に絶する作品となったのである。

当時の歌づくりの作法からすると、この粹組みをとりつつ〈花の散るのを惜しむ〉というところをも何かの形で詠み入れなくてはならない。「み」音のやさしい響きを愛したといわれる友則としては、これを助け字として第一句か第三句のさいごに置く方法、とりわけ当時の愛用語法「…を…み」（たとえば「春の衣のぬきをうすみ」などの）をもちいることが頭をかすめたかも知れないが、これはこの文脈では実現のしようがおそらくない。残る案は、上の句と下の句を逆接関係におき、人為の割りこむ余地のない自然のいとなみに異を唱える素振りをみせるという方法である。

その言語化の方途としては、「はる日にも」「春の日に」「春の日も」その他と、「花ぞちるめり」「なぞ花の散る」「花は散りつつ」などを、逆接関係を導くような形で組合せる方法が考えられる。その選択における決定因子が何であったかはむろん明らかでないが、ひとつの可能性は、字音の考慮が大きな比重をもったのではないかということである。この角度からいうと、概して園擦音や破裂音は「耳に立ち舌にさはる」下司しい仮名とされて置きどころに制限が加えられ、逆に鼻子音や拗音（たとえば「み、む、も、の、よ」）は「優しい字」（『冷泉家和歌秘々口伝』）として好まれた。わけても「の」の愛好はひ

とかたでなく、これを「そうじて連歌、歌の父母」(『当風連歌秘事』)とする見方を生んだほどである。

こうしてもし「の」を補って「春の日」「花のちる」とすれば、ちょうど「久方の」とも呼応して、続けテニハとして好まれた手法まがいの表現が成立する。さきに述べたように、それがなぜ、「春の日・に」と「花のちる・らん」をもって治定を見たかは幾様にもとれ、作者の側における理由はそもそも不可測である。いちばん魅力的な仮想は貫之82番の歌に友則が応じたと考えることで、こうすれば「に」と「らん」の用法はすんなり解消するが、歌としては俄然品が下がる。逆にいえば、そのことを踏まえて、編者貫之は一首「桜花とく散りぬとも思ほへず、人の心ぞ風も吹きあへぬ」という自作歌を83番として挟んだのではないか、「桜の花の散るを詠める」という詞書きを加えたのではないかとも想像できる。そうすればこの歌は脱コンテクスト化され、謎めいた抽象性を獲得する。——ともあれ、そこに結果的に続けテニハの /n/ 音が揺曳していることは確かである。またその反面で、ほとんど歯擦音と破裂音ばかりからなる「しづこころなく」という、和歌の忌避した、《耳に立つ》ことばが歌中に屹立することもここでほぼ確定した。

改めていうまでもなく、これは初めから終わりまで恣意的な推測で、詠作のひとつの可能性を仮想的にたどってみただけに過ぎない。しかしともあれ、(13)のような形姿をもつ一首が完成した。この時代の f は f として発音された筈である。

- (13) 1 Fisakata no
 2 Fikari nodokeki
 3 Faru no fi ni
 4 Sidukokoro naku
 5 Fana no tiruran.

ここにいちはやく頭韻 (fi. fi. fa. fa.) の存在をみとめ、それが「歌の意味を稠密化している」と書いたのは西洋詩学を背景にもつ研究者であったが (Keene 1955: 80)、のちにはこれにヤコブソン流の詳細きわまる分光試験を施すところみも出ており、そこではつぎのような十指にあまる形態的特徴が検出されている (平賀 1988)。

(15) ・ 第4行を除き、各行が /f/ で始まる。

- ・ 第4行を除き、最初の語はかならず /no/ につながる。
- ・ 第4行だけを飛び越して、3音節目の子音 /k, r, n/ は次行で1音節繰り上げられる。
- ・ 第4行の「心」だけを例外として、歌中のすべての名詞が /f/ で始まる。
- ・ 子音 /k, n, r, f/ の頻度が目立って多く、/f/ と /n/ は第4行を除き /f.n/ の順序で、/k/ と /r/ は規則的に /k. k. r/ の順序で繰り返され、「はな」と「ころ」のアナグラム (= anaphony) をなしている。
- ・ /f/ と /n/ との隔たりは、3音+語境界 (「久方の」)、2音+語境界 (「ひかりの」)、1音+語境界 (「はるの」)、語境界 (「ひに」)、と縮まってゆき、さいごには「はな」一語に収斂する。
- ・ 低音調の母音 /a/ が1、5行に集中し (31113)、中音調 /o/ は逆に偶数行に集中する (13131)。

さらに統語のうえでも、軸になる第3行だけに名詞が2語、1、5行の名詞は「の」につづき、2、4行の名詞はゼロ助詞、2、4行では類似した修飾構造が現われる、というふうに奇数行と偶数行との対立が認められ、これは母音の対立と平行関係にあることが指摘されている。

たとえば最初の /f/ 音による頭韻という項目は、/fi/ と /fa/ それぞれの反復、歌論でいう同字としてまとめ直すことができ、/f/ 音による頭韻はそれを統括する要素と見られないこともない。しかし、括り方はともかく、このような構造的

は言語事象としてたしかに存在し、そのこと自体を否定する余地はない。しかも「はな」と「ころ」を予感させる/f.n/、/k.k.r/という音声的背景に「しづころなく」の浮かび上がる構図などは、ただそれだけでひとを承服させるだけの信憑性を備えていて、微視構造の割り出しにつよい説得力を与え、現動化という角度から見ても有意味であるように見える。

しかし、さきに行なったように、素材の選択、主題の構成、詩的カノンへの配慮、その他を経て言語化にいたる一連のプロセスを追体験してみたとき——要するに「分析」という視点を避け、つまり理論的にいえば、この古今歌915番という詩テキストについて知られ得ることをメタ言語の平面で生成論的に組み上げる実験を行なってみたとき——わずかに続けテニハや同字（および頭韻）の駆使を除いて、微視的レベルでの技巧性がいっさい視界にはいってこず、辞項単位での加工しか要求されなかったということの意味合いは大きいと思われる。たとえさきの模擬実験がすべて誤りであったとしても、ともかくも当の歌の最終形態まで接近しえたのであり、したがっていわゆる「文法的肌理」は言語を詩化してゆく工程の随伴現象であると言い切ってよさそうである。このことの意義を疑うなら、そのときは、うえに列挙した幾何学模様をすべて盛り込んで一首を組み立てる、たぶん解けないパズルに挑戦してみるほかはないだろう。

[註]

- 1) この文章は、東京大学総合文化研究科・教養学部における筆者の最終講義、「詩と下意識」（1991年3月10日）の草稿である。ただし人文科学における「進歩」と「反証可能性」（falsifiability）について述べた最終段は割愛した。
- 2) ただし「一般言語学拒否」という解釈はまた別の神話化を狙った見方であり、ここでは時間的経過の側面だけを確認しておくにとどめたい。
- 3) Giovanni Pascoli (1855-1912). イタリアの詩人・ボローニャ大学イタリア

文学教授。イタリア語詩集 *Canti di Castelvechio* (1903)、ラテン語詩集、*Carmina* (1914)など。ソシュールが他をさしおいてパスコーリに接触した理由は、この詩人がラテン語を用いて作詩していたことにあると思われる。

- 4) これは「物名」の部に収められているが、構造からいうと「物の名」でなくて「折り句」であり、編者は過ちを犯している。これは過ちでなく貫之がわざとそうしたもので、理由は①自作を目立たせること、②仮名序に挙げた僧正遍昭の「をみなへし」(＝古今集0226)の歌との関連を意識させること、を目論んでいるという解釈がある(織田 2000: 312)。
- 5) 辞を欠く歌というカテゴリーについていえば、31文字で歌を作ればいずれいくつかの文字は使われずに残るはずであるから、その限りにおいてさまざまな理由づけが可能である。たとえば『万葉集』4199番の歌を「もの思ふころ」を抜いた歌と述べ立てても偽りにはならない。この点で技法として成立するとは言いにいく検出は事実上不可能であるが、しかし作者の意図から出たものでありながら詩的事象をなさないという特異なカテゴリーをなしていることは確かである。
- 6) 『伊勢物語』第9段。「かきつばたといふ五つ文字を句の上にすゑて、旅の心をよめ」「から衣きつつ慣れにし妻しあればはるばる来ぬる旅をしぞ思ふ」
- 7) たとえば先に見た二連音のなかで-ol-, -rc-, -cl-などは、厳密に言えば音節ではないが、母音性子音/l, r/を含む点で、なかば音節的であると見なすことはできる。
- 8) もうひとつ考えうる問題点は母音の甲乙の違いや「ハ行」(うえでは仮にfで表記)その他の歴史的音価で、これらを、厳密に表記しようとするといくぶん詩形が変わってくるが、構造じたいに大きな変化を生じるわけではない。

【参考文献】

- 平賀 正子 1988. 「短歌のポエティクス」、『テキストの記号論：ことばのかたち』、東海大学出版会、pp. 141-53。
- Hymes, Dell H. 1960. "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets." T. Sebeok ed., *Style in Language*, The MIT Press: Cambridge, Mass., pp. 109-31
- Jakobson, Roman 1970. "Subliminal Verbal Patterning in Poetry." *Selected Writings* 3. 136-47.
- Keene, Donald 1955. *Anthology of Japanese Literature: Earliest Era to Mid-Nineteenth Century*. C.E. Tuttle Company: Rutland & Tokyo.
- Lotringer, Sylvere 1973. "The Name of the Game." *Diacritics* (Summer), pp. 8-16.
- 丸山圭三郎 1987. 『言葉と無意識』、講談社、東京。
- 長野 義言 1855. 『歌の大意』、西郷信綱編、日本歌学大系。
- 織田 正吉 2000. 『古今和歌集の謎を解く』、講談社選書《メチエ》。
- Riffaterre, Michael 1978. *Semiotics of Poetry*. Indiana Univ. Press: Bloomington, Indiana.
- Starobinski, Jean 1979. *Les Mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Editions Gallimard: Paris. Eng. tr. by Olivia Emmet 1979. Yale Univ. Press: New Haven & London.
- Zholkowsky, Aleksander 1984. *Themes and Texts*. Cornell Univ. Press.